

LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, n. 6 (2017), pp. 411-431
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-22358>

The Knight of the Burning Pestle e l'influsso del *Chisciotte*

Annalisa Martelli

Università degli Studi di Firenze (<annalisa.martelli@unifi.it>)

Abstract

The Knight of the Burning Pestle is a colourful and lively burlesque comedy by Francis Beaumont, performed at the Blackfriars Theatre in 1607. It was not a success; the play, rejected by the Jacobean audience, is now considered the most important item in the Beaumont- and-Fletcher canon. This Jacobean drama is characterized by sharp and original social satire conveyed through a multilayered message and a meta-fictional structure as the elements of this extraordinary, indeed emblematic example of early modern English theatre. There is an ongoing debate among scholars about the influence of Cervantes' *Don Quixote* on Beaumont's comedy. This article aims to show a new perspective shedding light on some so far unexplored features of the play, clearly showing Cervantes' influence on Beaumont's *Knight* either as a model or as a source of inspiration.

Keywords: *adaptation, Beaumont, burlesque, Cervantes, parody*

1. Introduzione

The Knight of The Burning Pestle, un *burlesque* di Francis Beaumont, rappresentato nel 1607 al Blackfriars Theatre, è oggi il dramma più apprezzato del canone Beaumont-Fletcher. L'opera ebbe una pessima ricezione al momento della messa in scena, probabilmente, a detta dell'editore Walter Burre che nel 1613 ne pubblicò il testo, "for want of judgment, or not understanding the privy mark of irony about it" (Zitner 1984, 51). Più che l'ironia, forse, fu l'estrema complessità del *play* a lasciare il pubblico perplesso, smarrito nel tentativo di districarsi tra i tre livelli della trama, la dimensione intertestuale, l'originale satira sociale e il carattere metateatrale. Negli ultimi vent'anni la commedia di Beaumont è stata completamente rivalutata dalla critica, che ora le accorda all'unanimità un posto di primo piano sia tra le opere dell'autore, sia nell'intera produzione teatrale del periodo tardo elisabettiano e giacomiano.

Un aspetto essenziale di *The Knight*¹, che continua a dividere la critica, è il suo rapporto con uno dei grandi testi della letteratura occidentale, contemporaneo al dramma di Beaumont, e cioè il *Don Chisciotte* di Cervantes. Da un lato, infatti, George Campbell Macaulay e, più recentemente, Jackson Cope e Lee Bliss (Macaulay 1883, 150-166; Cope 1973, 196-210; Bliss 1987, 33-55), portano avanti, seppur con timide argomentazioni, l'idea di un'evidente influenza del capolavoro cervantino, enfatizzando l'*excusatio non petita* dell'editore Burre nella prefazione alla commedia: "Perhaps it will be thought to be of the race of *Don Quixote*. We both may confidently swear it is elder above a year, and therefore may (by virtue of his birthright) challenge the wall of him" (Zitner 1984, 51). Dall'altra Andrew Gurr, Sheldon Zitner e la quasi totalità dei critici, pur non smentendo una possibile matrice cervantina, il "cavaliere della triste figura", nella costruzione del personaggio di Rafe, dissolvono l'ipotesi di un più concreto debito verso il capolavoro cervantino nell'indiscutibile mare delle fonti di derivazione inglese (Zitner 1984, 1-46; Gurr 1968, 1-9).

A rendere scettici gli studiosi in merito a un'effettiva influenza del *Chisciotte* vi sono alcuni problemi obiettivi, primo tra tutti la datazione della commedia così a ridosso di quella della pubblicazione della prima parte del capolavoro di Cervantes (1605) e del completamento del primo manoscritto della traduzione inglese (1607); a questo si aggiunge la mancanza, all'interno del *play*, di riferimenti testuali veri e propri riferibili al *Chisciotte*. Ciò implica l'impossibilità di affermare con certezza filologica la presenza del romanzo cervantino nel *play* di Beaumont. Ciononostante, alcune caratteristiche del protagonista, Rafe, assieme a specifici episodi e a un generale spirito burlesco che non si ritrova in nessun'altra opera del canone Beaumont-Fletcher e neppure nella commedia precedente attribuita al solo Beaumont², *The Woman Hater* (1605), lasciano pensare che il *burlesque* contenga davvero elementi adattati dal capolavoro di Cervantes.

In questo studio, faremo luce su alcuni aspetti non ancora del tutto chiari relativi alla questione e ne analizzeremo altri rimasti finora ignorati o poco considerati.

¹ D'ora in poi utilizzeremo tale abbreviazione per riferirci alla commedia.

² William Davenport Adams, nel suo *A Book of Burlesque*, menziona *The Knight of the Burning Pestle* come primo vero *burlesque* inglese, distinguendolo da altre opere del periodo elisabettiano, spesso *travesties*, pervase solo da un blando spirito burlesco, volto a enfatizzare la dimensione parodica e/o satirica (1890, 2-4).

2. L'opera

The Knight inizia con una *Induction*³ – molto frequente nelle opere del periodo precedente, ma sempre più desueta nel XVII secolo – nella quale il Prologo annuncia al pubblico il titolo della commedia che andrà in scena, *The London Merchant*. Dalla platea, tuttavia, uno spettatore interviene e sale sul palco per protestare contro la scelta del soggetto: “[...] this seven years there hath been plays at this house; I have observed it, you have still girds at citizens, and now you call your play *The London Merchant*. Down with your title, boy; down with your title!”⁴ (Beaumont, *Ind.* 6-9, 56). In sostituzione del dramma previsto, lo spettatore, George, rivelatosi un droghiere, reclama una commedia che celebri il suo mestiere. Interviene a questo punto la moglie dell'uomo, Nell, proponendo di far salire sul palco il loro giovane apprendista Rafe, nei panni di un prode cavaliere. Arresosi alle chiassose lamentele dei due, l'attore acconsente alle loro richieste e il giovane apprendista è costretto suo malgrado a vestire un'armatura, brandendo, invece della spada un pestello, quale vessillo ed emblema della categoria dei droghieri, trasformandosi così nel “Cavaliere dal pestello ardente”.

La trama dell'opera si sdoppia, anzi si moltiplica, e alle scene di *The London Merchant* si alternano, spesso incrociandosi, quelle della parodia cavalleresca interpretata da Rafe dentro la city-comedy che ha come protagonisti proprio George e Nell, con i loro continui interventi.

La prima trama sviluppa la storia dell'apprendista Jasper, il quale si innamora di Luce, figlia del suo padrone Venturell e già promessa a un altro, motivo per il quale viene licenziato. Tornato a casa, la madre si rifiuta di aiutarlo economicamente e lo rimanda dal padre, Mr Merrythought, un gioviale e sempre allegro sfaccendato, che occupa le sue giornate bevendo e cantando, imperturbabile nella sua spensieratezza. Nel frattempo Jasper si dirige alla foresta di Waltham per raggiungere l'amata Luce e il proprio rivale Humphrey, un vecchio e sciocco borghese. Quest'ultimo viene malmenato dal suo avversario, e schernito da Luce (“Alas poor Humphrey; get thee some wholesome broth, with sage and comfrey”⁵, Beaumont (1984 [1613]), II,

³ Il ricorso di Beaumont al desueto artificio drammatico dell'*Induction* va interpretato all'interno della dimensione parodica della commedia. Se la finalità dell'*Induction* era quella di avvicinare autore e audience, fornendo un ponte tra realtà e finzione drammatica, è chiaro che all'interno di *The Knight* tale artificio fallisce clamorosamente il suo obiettivo. Il vero fine di Beaumont è proprio quello di sottolineare l'impossibilità, all'interno della realtà teatrale degli ultimi dieci anni, di ritrovare una concordanza di intenti e aspettative con il pubblico (vedi Bliss 1987, 33-34).

⁴ “CITT. – [...] da sette anni in questo teatro, l'ho notato, avete continuamente scherzato i cittadini; ed ora chiamate il vostro spettacolo *Il Mercante di Londra*. Via codesto titolo, giovanotto! Via codesto titolo!” (trad. it. di Pellegrini in Beaumont 1949, 7).

⁵ “Ahimé, povero Humphrey; prendi un poco di brodo salutare, con salvia e consolida; un poco di olio di rose e una penna per ungerti, con quella, la schiena” (trad. it. di Pellegrini in Beaumont 1949, 59).

244-255, 91), dopodiché i due amanti scappano insieme. Poco dopo, però, in un eccesso di immotivata gelosia, Jasper minaccia di uccidere la povera Luce, che viene portata in salvo dal padre sopraggiunto assieme all'ancora dolorante Humphrey. Pentitosi del gesto sconsiderato, Jasper tenta di introdursi in casa di Luce nascondendosi in una bara consegnata a Venturell, assieme a una lettera in cui Jasper scrive di essersi suicidato e chiede, come ultimo di desiderio, che il proprio corpo venga lasciato per qualche istante solo con l'amata, sicché questa possa dirgli addio. Alla fine, scoperto l'inganno, i due amanti hanno comunque la meglio sulle opposizioni del padre e possono convolare a nozze.

La parodia cavalleresca che ha come protagonista Rafe, invece, vede il giovane alle prese con chisciottesche disavventure, in cui scambia locande per castelli e castelli per locande, combatte con un immaginario gigante, rivelatosi poi il barbiere Nick, liberandone i prigionieri o meglio, i clienti. Alla fine, per volere dei suoi padroni, Rafe veste i panni del Lord of May, il *Re di maggio*, signore delle tradizionali celebrazioni del May Day, e raduna un esercito di comuni commercianti armati di picconi, invitandoli a marciare con onore verso Mile End⁶. Ferito da una freccia, Rafe pronuncerà il suo melodrammatico addio, per la commozione e il compiacimento di George e Nell, che ancora sul palco, assistono alla scena in veste di spettatori-drammaturghi.

La city comedy è incentrata proprio su questi ultimi, i quali, attraverso i continui interventi e richieste, danno vita alla terza trama della commedia, nonché a un'esilarante satira rivolta ai nuovi frequentatori dei teatri e allo sciovinismo dei cittadini inglesi (Cope 1973, 197). Incapaci di distinguere tra finzione letteraria e realtà, George e Nell poco sanno dei generi teatrali e certo non distinguono tra teatro popolare e drammi colti, tanto da richiedere una commedia che celebri l'universo cittadino, per poi cambiare registro con le loro strampalate richieste di modellarne la trama, e dar così forma a un romanzo cavalleresco, o meglio alla sua parodia. Terminata la commedia romantica e l'eroicomica avventura di Rafe, i due coniugi ringraziano gli attori e abbandonano soddisfatti il teatro.

3. *Le ragioni dell'insuccesso iniziale*

Come è stato detto inizialmente, *The Knight* fu un totale insuccesso al momento della rappresentazione, per via dell'incapacità del pubblico di cogliere la particolare ironia dell'opera e per l'estrema complessità del dramma, di cui la sintetica sinossi appena riportata non può che offrire una parziale

⁶Luogo in cui nel 1381, proprio durante le celebrazioni del May Day, i contadini insorsero contro gli esattori delle tasse di Brentwood in una rivolta estesa velocemente dai villaggi adiacenti in tutto il sud-est dell'Inghilterra. Alcuni critici, tra cui Robert Zacharis, collegano la rievocazione dell'episodio alla volontà di Beaumont di dare un messaggio sovversivo all'interno della commedia (Zacharis 2008, 103-127).

riprova. Il dramma di Beaumont, infatti, non è costruito solo su molteplici trame, ma è al contempo un'originale rielaborazione di alcuni sottogeneri della commedia, all'interno di una rete intertestuale che include numerose opere inglesi e non, contemporanee o risalenti alla fine del secolo precedente. Come se ciò non bastasse, inoltre, Beaumont sviluppa e innova all'interno di *The Knight*, l'elemento del metateatro, conferendogli una veste sorprendentemente moderna.

Per prima cosa, il tema dell'apprendista che, costretto ad abbandonare il suo mestiere, parte alla volta di nuovi posti e di eroiche imprese da compiere, appartiene al filone dei "prentices worthies", una rivisitazione urbana dei romanzi cavallereschi, di cui l'esempio più celebre all'epoca era *The Four Prentices of London* di Thomas Heywood (1592). Sia Rafe che Jasper riprendono tale genere in chiave parodica: quest'ultimo, una volta licenziato, si rende protagonista di azioni tutt'altro che lodevoli, come malmenare il suo rivale e minacciare di uccidere la sua amata; Rafe, lasciato il ruolo di apprendista, veste i panni di un goffo e ridicolo cavaliere errante. L'altro sottogenere comico ripreso dalla commedia è quello dei "prodigal-son plays". Questi si sviluppano nel XVI secolo in Germania e in Olanda, proponendo storie ispirate alla parabola del figliol prodigo e perseguendo pertanto un chiaro intento didattico. Nel Seicento, tale sottogenere si evolve e, all'interno del teatro inglese, abbandona ogni intento moralizzante per dar vita a "moral interludes" comici che celebrano la figura del "prodigo" come un esilarante anti-eroe (si pensi al "prodigal play" di Thomas Dekker *Old Fortunatus* del 1599 o all'anonimo *The London Prodigal* del 1604). Jasper e il padre Mr. Merrythought incarnano perfettamente la figura appena descritta, risultando, grazie alla loro sconsiderata e irresponsabile condotta, i personaggi più divertenti all'interno della love-comedy proposta nell'opera. Infine, ritroviamo la commedia amorosa, con protagonisti Venturell, Luce, Jasper e Humphrey, adombrata dal gesto folle e anomalo di Jasper.

Le due opere coeve e rappresentate anch'esse al Blackfriars, alle quali *The Knight* fa immediato riferimento per le due trame principali, sono *Eastward Ho!* (1605), scritta in collaborazione da George Chapman, John Marstone Ben Jonson, e *Isle of Gulls* (1606) di John Day. In quest'ultima, tre uomini interrompono il Prologo per reclamare degli sgabelli e, allo stesso tempo, per esporre ciascuno il tipo di commedia che avrebbe voluto veder rappresentata. *Eastward Ho!*, invece, proprio come *The London Merchant*, ha inizio con il licenziamento di due apprendisti e narra delle loro avventure, riprendendo il fortunato sottogenere dei "prentices worthies". Altro indiscusso riferimento è quello al *Poetaster* (1601) di Jonson nel quale, all'interno di una satira agli autori contemporanei, si sviluppa anche la parodia al gusto letterario del pubblico attraverso il personaggio del Capitan Tucca, un nobile che, nei panni di un magniloquente cavaliere errante, prende di mira il gusto popolare per i romanzi

cavallereschi. Anche grandi drammi del periodo elisabettiano vengono inclusi nella rete intertestuale della commedia di Beaumont. Primo fra tutti, la prima parte di *Henry IV* di Shakespeare, di cui Rafe cita nell'*Induction*, come prova del suo talento drammatico, il celebre discorso sul concetto di nobiltà (*Ind.* 77-81, 60). Altre opere di Shakespeare, immancabile punto di riferimento per Beaumont assieme a Ben Jonson, vengono richiamate all'interno del testo: *The Winter Tale* (I, 316, 78), *Twelfth Night* (II, 445, 100) e *A Midsummer Night's Dream*, quest'ultimo generalmente riconosciuto come l'antecedente più prossimo per una commedia che si presenta come "the combination of romance, fairy-tale, and burlesque" (Moorman 1898, X). Anche un altro baluardo del teatro inglese rinascimentale, Christopher Marlowe, viene ripreso con il suo *Doctor Faustus* in uno degli esilaranti commenti di Nell (Beaumont 1984 [1613], I, 234-236, 72). *Palmerin of England*, a cui si fa riferimento al primo atto della commedia (ivi, I, 216, 71) e il *Palmerin d'Oliua*, citato testualmente da Rafe alla sua prima comparsa sulla scena nei panni del cavaliere dal pestello ardente (I, 216-221, 72; ma anche III, 261, 114), sono invece alcune delle opere straniere incluse dal nostro autore.

La lista di riferimenti intertestuali continuerebbe ancora per molto, con una serie di drammi noti e meno noti e canzoni riprese in parte da altri drammi o dalla tradizione popolare, pluralità di fonti e di rimandi che ci porta all'altro elemento chiave della commedia: il carattere metaletterario. *The Knight* non è soltanto un'opera che include al suo interno un vasto repertorio di opere teatrali, ma svela anche il processo di elaborazione e messa in scena di un dramma. In particolare, la necessità di adeguare le scelte dell'opera al gusto del pubblico, insieme all'esigenza di "gestire" una platea spesso indisciplinata nel corso della messa in scena, riflettevano una realtà assai comune ai tempi di Beaumont⁷. È ben noto che in periodo rinascimentale l'opera teatrale era frutto di una collaborazione tra autori e tra questi e gli attori, nonché, in maniera ancor più determinante, tra attori e pubblico⁸; interazione, quest'ultima, necessaria affinché la rappresentazione proseguisse senza interruzioni e, naturalmente, riscuotesse successo. *The Knight* esplora da vicino questa dinamica e "to examine the ways in which the actors, their play and the spectators function – or fail to function – together to create a shared imaginative experience, Beaumont introduces an audience in conflict

⁷ Leggiamo in particolare in *Pleasant Notes upon Don Quixot* di Edmund Gayton: "if it be on Holy days [...] it is good policy to amaze those violent spirits, with some tearing Tragaedy full of fights and skirmishes... the spectators frequently mounting the stage, and making a more bloody Catastrophe amongst themselves, than the Players did" (Gayton 1654, 271).

⁸ Sul ruolo del pubblico e sull'interazione tra questo e gli attori, si rimanda soprattutto a *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558-1642* (Low, Myhill 2011). Nel caso particolare di *The Knight*, si veda all'interno della raccolta il saggio "Audience, Actors and Taking Part in the Revels" (Rhatigan, 151-170).

with the theater to which it has come for entertainment" (Bliss 1987, 34). La conflittualità di George e Nell nei confronti degli attori e le loro petulant e sconclusionate richieste, non si inseriscono soltanto in una precisa volontà parodica dell'autore, deciso a prendere di mira il gusto letterario spesso discutibile del pubblico, ma evidenzia anche un'altra realtà, ossia the "uneasy relations between theatrical fiction and its fictional starved audience" (*ibidem*). Già alla fine del periodo elisabettiano, l'universo dei *playgoers* era ampio e diversificato e persino il Blackfriars radunava ormai molteplici categorie di spettatori. Leggiamo infatti in alcuni versi di Ben Jonson, in difesa di John Fletcher dopo il fallimento del suo *The Faithful Shepherdess* (1608), che il pubblico del Blackfriars era composto da "wise and many headed Bench [...] Composed of Gamester, Captaine, Knight, Knight's man, / Lady or Pusil, all ranked in the darke / With the shops Foreman as well as the brave sparke" (Jonson 1976 [1610], 492). Pur trattandosi di versi dal tono chiaramente acre ed invettivo nei confronti di un pubblico dimostratosi incapace di apprezzare l'opera di un autore così stimato da Jonson, è possibile ricavarne una testimonianza del variegato microcosmo sociale presente alle rappresentazioni teatrali. Tale progressiva diversificazione, riguardava chiaramente non solo la classe sociale di appartenenza, ma anche e soprattutto il livello culturale. A differenza dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, la quasi totalità del "nuovo pubblico" era pressoché digiuno di lettura, fatta eccezione per la bassa letteratura di consumo, e ciò lo rendeva privo degli strumenti necessari per comprendere a fondo il mondo della finzione letteraria. Le reazioni di sorpresa e i commenti esilaranti dei due spettatori nel corso della rappresentazione, ne danno conferma. I due cittadini non solo perdono spesso di vista il fatto di assistere ad una messa in scena e non alla realtà, ma a volte ricercano analogie e differenze tra il dramma ed altre opere di finzione letteraria, incapaci di separare anche quest'ultime dal mondo reale. Per esempio, nel terzo atto il locandiere presenta a Rafe il conto da pagare e George e Nell intervengono subito affinché il loro beniamino non debba passare dei guai:

Wife. Look, George! did not I tell thee as much? the knight of the Bell is in earnest. Rafe shall not be beholding to him. Give him his money, George, and let him go snick-up.
Citizen. Cap Rafe? No. [*Rises and goes to host*] Hold your hand, Sir Knight of the Bell; there's your money. Have you anything to say to Rafe now? Cap Rafe. (Beaumont, III, 175-180, 110)

MOGLIE. – Senti, George! Non ti dissi così? Il Cavaliere della Campana parla sul serio, Rafe non deve essere obbligato a lui: dagli il suo denaro, George, e che vada a impiccarsi.
 CITT. – Arrestare Rafe? No; (*gli dà il denaro*) tendete la vostra mano, Messer Cavaliere della Campana; ecco il vostro denaro: avete qualcosa da dire a Rafe ora? Arrestate Rafe! (Trad. it. di Pellegrini in Beaumont 1949, 89)

Come si legge, George addirittura si alza per porgere a Rafe il denaro con cui saldare il suo debito.

Un altro momento in cui i due spettatori confondono il piano della rappresentazione con la realtà, lo ritroviamo durante la battaglia tra Rafe e Jasper, quando, avendo quest'ultimo la meglio sul loro apprendista, i due trovano una spiegazione tutt'altro che realistica alla vicenda:

Citizen. No No, I have found out the matter, sweetheart; Jasper is enchanted. As sure as we are here, he is enchanted. He could no more have stood in Rafe's hands than I can stand in my Lord Mayor's. I'll have a ring to discover all enchantments, and Rafe shall beat him yet. Be no more vexed, for it shall be so. (Beaumont, II, 327-332, 95)

CITT. – No, No; ho scoperto l'arcano, dolcezza; Jasper è stregato; è cosa certa come che noi siamo qui, è stregato: egli non avrebbe potuto resistere nelle mani di Rafe più di quanto lo potrei io in quelle del Sindaco. Prenderò un anello per scoprire tutti gli incantesimi, e Rafe glielo darà sode. Non inquietarti più, perché sarà così. (Trad. it. di Giuliano Pellegrini in Beaumont 1949, 63)

Non solo il droghiere sostiene che Jasper debba essere sotto effetto di qualche incantesimo per riuscire a vincere il prode Rafe, ma è convinto persino di potersi procurare un anello magico in grado di aiutare il suo eroe. Non è difficile ritrovare nelle parole di George l'influenza dell'elemento meraviglioso che popolava i romanzi cavallereschi.

Mescolando abilmente il piano del reale e quello della finzione, l'opera teatrale magicamente si apre, svelando la sua vera natura. Il dramma si rivela "metafora corporizada", per usare un'espressione di Ortega y Gasset (1958, 44), ossia un'illusione tangibile, un concreto universo dell'irrealtà. L'effetto di un simile *coup de théâtre*, è il caso di dirlo, è sorprendente per lo spettatore di oggi, ma disorientante per il pubblico del XVII secolo, poiché "Constant oscillation between levels of illusions demands a complex, simultaneously imaginative and critical participation" (Bliss 1987, 36). Qui si inserisce anche la svolta metateatrale di Beaumont, che analizzeremo al paragrafo successivo.

L'altro motivo dell'insuccesso dell'opera, già chiaro a Beaumont e ai suoi sostenitori poco dopo la sua rappresentazione, è lo stesso riportato da Walter Burre nella prefazione del 1613: l'incapacità del pubblico di apprezzare l'originale e non sempre immediata ironia proposta dalla commedia. Tale considerazione centra un altro punto importante che spiega la singolarità di quest'opera, con la quale il teatro inglese raggiunge una nuova tappa del genere comico e farsesco: "Probably no play of its time is so genuinely humorous (in the modern sense of the word), and the humour is surprisingly little dependent upon temporary or local circumstances" (Macaulay 1883, 50). La pervasiva ironia di *The Knight*, che trascende il testo e il suo contesto reclamando ancora oggi la sua attualità, è però un'ironia complessa, che si esprime su più livelli e non tutti facilmente afferrabili, specie nel rapido fluire della rappresentazione. Immediata la comicità di situazione

di scene come le zuffe tra Jasper e Humphrey (Beaumont 1984 [1613], II, 238-241, 91) o lo scontro tra Rafe e Nick il barbiere, alias gigante Barbaroso (ivi, III, 325-350, 16-17); lo stesso vale per la comicità dei dialoghi tra George e Nell, che includono giochi di parole e allusioni sessuali⁹; meno espliciti i riferimenti parodici ad altre opere o generi e, ancor più disorientante, il tipo di satira proposto dalla commedia, così lontana da quella acre e invettiva delle opere dell'ultimo decennio del Cinquecento (si pensi a Ben Jonson, John Marston e John Hall), la quale portò al Bishop's Ban del 1599, che mise al bando satire, epigrammi e i drammi non approvati dal Privy Council¹⁰. In merito a quest'ultimo punto, in particolare, ciò che più stupisce in relazione alle commedie coeve, è che in *The Knight* Beaumont "refused to provide the pleasure of a consistently satiric focus" (Bliss 1987, 37). Seppure all'inizio l'opera sembri prendere di mira George e Nell e con essi la nuova classe media priva di modi e di erudizione, in realtà la parodia ai generi letterari più diffusi, specie quello cavalleresco, colpisce la quasi totalità delle classi sociali. Come scrive Lee Bliss, "it was not merely servants and shopkeepers – the increasingly no gentle audience for printed books – who devoured the chivalric romances" (*Ibidem*). In maniera ancor più esplicita, all'interno della commedia si sorride anche del ceto aristocratico e del suo ostinato rifiuto alla perdita dei propri privilegi ("Wife: [...] Our knights neglect their possessions well enough, but they do not the rest"¹¹, Beaumont 1984 [1613], I, 242-243, 72); dei modi triviali e volgari della società, messi in luce da Rafe in contrasto all'universo cortese dei romanzi cavallereschi da lui citati; persino la classe intellettuale viene presa di mira da Beaumont, con il comico stoicismo di Merrythought, che parodizza i precetti della nota filosofia, rifugiandosi in una cinica quanto gaia indifferenza¹². La satira di Beaumont, pertanto, non è priva di un focus, al contrario ne possiede diversi, anche se è possibile affermare alla fine che "its target ultimately is human nature" (Bliss 1987, 19).

La straordinaria complessità e innovazione di *The Knight*, composta più di quattro secoli fa eppure così moderna nei contenuti e nella struttura, stupisce ancor di più se si considera che siamo dinanzi al primo *burlesque* inglese, come afferma William Davenport Adams (1890, 4); sottogenere, pertanto, della low-comedy.

⁹ Al terzo atto George e Nell parlano di un uomo olandese noto per la sua immensa statura, tanto da essere considerato un gigante. Nell, però, maliziosamente si chiede se ogni caratteristica dell'uomo fosse proporzionata alla sua straordinaria statura, alludendo chiaramente ai genitali ("Nell: Faith, and that Dutchman was a goodly man, if all things were answerable to his bigness", Beaumont 1984 [1613], III, 270-275, 114).

¹⁰ Fra questi tutte le opere di Thomas Nashe, e i drammi di Marston e Middleton.

¹¹ "MOGLIE. – [...] I nostri cavalieri trascurano abbastanza bene i loro possedimenti, ma non fanno il resto!" (Trad. it. di Pellegrini in Beaumont 1949, 29).

¹² Per maggiori approfondimenti sulla festosa spensieratezza e noncuranza di Mr. Merrythought, si rimanda all'articolo "On Merrythought's Singing, with a Glance at Sir Toby" (Bonneau 1995, 7-26).

In nessun'altra commedia prima di questa, eppure, si assiste a una così perfetta simbiosi tra comicità bassa e raffinata architettura narrativa, in cui cultura popolare e letteratura di consumo si combinano al colto repertorio drammatico inglese, offrendo una molteplicità di registri linguistici in accordo ai personaggi e alle situazioni descritte. Anche guardando alle precedenti opere di Beaumont, ossia la *Grammar Lecture* (1600/1605?) e *The Woman Hater* (1606), in cui l'autore "begins, to establish the sophisticated ironic tone as well as the bold use of his heritage" (Bliss 1987, 19), è possibile ritrovare solo in parte, e a livello potremmo dire quasi embrionale, le tracce della grandezza di *The Knight of the Burning Pestle*.

4. L'influenza del Don Chisciotte: il dibattito critico fino ai giorni nostri

A questo punto, è legittimo tornare alla questione esposta all'inizio del nostro studio, ossia il rapporto dell'opera di Beaumont con un'altra fonte letteraria esterna, il *Don Chisciotte* di Cervantes. La nostra ipotesi è che il romanzo spagnolo abbia avuto un ruolo maggiore di quello riconosciuto fino ad oggi dalla gran parte della critica, sul genio comico del nostro autore. Indubbiamente, l'associazione tra le due opere nasceva in modo spontaneo già al momento della rappresentazione, o quanto meno della pubblicazione della commedia, ragion per cui Burre si affretta nella sua prefazione a smentire ogni legame e ogni debito d'invenzione. Altrettanto certo è il fatto che Beaumont, Fletcher, Jonson e la loro cerchia, vennero in contatto con l'opera di Cervantes in un periodo tra il 1607 e il 1609, tramite il manoscritto della traduzione inglese di Shelton, già circolante nel 1607¹³. Alcuni elementi di *The Knight*, infine, sono universalmente riconosciuti come un chiaro prestito dal romanzo spagnolo: la figura di Rafe¹⁴, la parodia ai romanzi cavallereschi, l'amore di Rafe per l'umile figlia di un calzaiolo, Susanne, assimilabile all'amore di Don Chisciotte per la contadina Dulcinea-Aldonza Lorenzo; abbiamo inoltre l'equivoco della locanda scambiata per castello e l'oste impaziente di avere il suo denaro (Beaumont 1984 [1613], III, 159-161; De Cervantes 2015 [1605-1615], I, XIII), l'episodio dello scontro con il Barbiere Nick e la liberazione dei suoi clienti creduti prigionieri (Beaumont 1984 [1613], III, 326-368), frutto del riadattamento del duello tra Don Chisciotte e il barbiere Nicolás (XXI, I) e del capitolo sulla liberazione dei galeotti (XXII, I). Fatta eccezione per questi elementi e la constatazione di Macaulay attorno all'analogia tra la satira proposta dalla commedia di Beaumont e quella del romanzo di Cervantes (1883, 150), la maggior parte della

¹³ George Wilikins cita la battaglia contro i mulini a vento nel suo *The Miseries of Inforst Marriage* (1606); anche *Your Five Gallants* (1607) di Thomas Middleton allude al personaggio di Don Chisciotte; infine Ben Jonson nel suo *Epicoene* (1610) fa riferimento al romanzo di Cervantes, confondendolo ironicamente con l'*Amadigi di Gaula*.

¹⁴ Fatta eccezione per Zitner che in merito riconosce un maggiore debito nei confronti del Puntarvolo di Ben Jonson, in *Every Man Out of Humor*, 1599 (Zitner 1984, 9).

critica a partire dagli inizi del XX secolo sminuisce con ostinazione l'influenza del *Don Chisciotte* in *The Knight of the Burning Pestle*.

Nel suo "On the influence of Spanish literature upon English in the Early 17th century", Robert Schevill nega con decisione persino il debito cervantino per quanto riguarda gli elementi della trama precedentemente citati, affermando che "The mention of numerous and mighty armies, giants, wandering damsels, enchantments, [...] and other insignificant details, are taken directly from the romances of chivalry" (1907, 620). Nella sua edizione di *The Knight* del 1908, H. S. Murch dedica addirittura ventisei pagine alla confutazione dell'influenza dell'opera spagnola, tentando di dimostrare, con affermazioni molto superficiali, la totale casualità dei riferimenti al *Don Chisciotte* all'interno della commedia inglese. La seconda metà del Novecento vede una lieve svolta all'interno della questione: Andrew Gurr, pur riconoscendo che Beaumont e Cervantes "were working parallel lines of burlesque", e accogliendo l'ipotesi che l'autore inglese possa essere venuto a contatto con l'opera spagnola, afferma altresì che "it is unlikely that there was much more than a notional inspiration" (Gurr 1968, 3). Anche Sheldon Zitner rimane fermo all'idea di un mero riferimento da parte di Beaumont al *Don Chisciotte*, trattando quest'ultimo alla stregua delle altre innumerevoli fonti inglesi e straniere che costruiscono la rete intertestuale della commedia (1984, 9). Michael Hattaway individua nella commedia la stessa vena parodica nei confronti dei romanzi cavallereschi e della figura dell'eroe tradizionale, espressa dal romanzo; ciononostante, "one should not stress Beaumont's debt to Cervantes too much as *The Knight* is basically an accumulation of conventional episodes from romances and English play as well as of contents from a native tradition of satire" (Hattaway 1970, XVIII-XIX). Jackson Cope, nel suo *The Dream and the Theatre*, osserva l'interessante analogia tra George e Nell e il cavaliere mancego, sulla base di quella "literalness of mind" (1973, 199) comune ai tre, che li rende incapaci di distinguere realtà e finzione. Purtroppo il critico, alla fine, riduce la sua operazione comparatistica all'elemento rituale presente in entrambe le opere, ma senza nessun indizio esplicito di interrelazione. Lee Bliss è l'unica ferma sostenitrice di un'influenza innegabile, non solo per gli episodi già menzionati, ma anche per la comune "juxtaposition of social classes and styles" e per "the Citizens' and their apprentices' at least intermittent belief in the reality of the world of chivalric romance, and, hence, its representability" (Bliss 1987, 40).

4. Nuovi elementi e analogie

Malgrado il rapporto tra le due opere abbia interessato i critici di Beaumont per più di un secolo e in maniera pregnante nella seconda metà del Novecento, alcuni elementi sembrano essere sfuggiti alla loro osservazione e altri non sufficientemente presi in considerazioni.

Per prima cosa, la critica finora non ha conferito l'importanza che merita all'aspetto principale e realmente innovativo della commedia di Beaumont, ossia la sua struttura metateatrale; ha così inevitabilmente perso l'occasione di notare il ruolo determinante operato in tal senso dal *Chisciotte*, romanzo dalla manifesta teatralità, tanto da essere definito "la comedia che Cervantes hubiera querido escribir"¹⁵, come afferma Fernández Turrienza (1982, 26). Prima di Beaumont, prima del periodo elisabettiano, la metateatralità nasce e si sviluppa come parte integrante dell'arte drammaturgica, ed è forse superfluo menzionare la funzione del coro, del prologo e dell'epilogo, che interrompendo l'illusione scenica per rivolgersi direttamente al pubblico, aprivano già un varco in quella quarta parete che la modernità avrebbe demolito in modo definitivo. Parlando di metadramma in epoca elisabettiana e giacomiana, senza dubbio si pensa a Shakespeare, al suo continuo problematizzare il rapporto tra universo teatrale – quindi l'illusione dell'arte – e la realtà storica e psicologica dell'uomo rinascimentale. In particolare, viene in mente l'*Amleto* (1609), non solo nel ricorso al topos del *play within the play* vero e proprio, la recita dell'Assassinio di Gonzago, ma per la riconosciuta presenza all'interno della tragedia di personaggi attori (Gertrude, Ofelia e Laerte) e personaggi drammaturghi (Amleto, Claudio, Polonio e lo spettro), questi ultimi intenti a manovrare i primi per il loro scopo¹⁶; e ancora *La Tempesta* (1611), vera e propria apoteosi metateatrale e testamento drammaturgico di Shakespeare, che affida a Prospero i fili da lui a lungo manovrati sulle scene. Più in generale, è indubbio che tutta l'opera di Shakespeare si basi in misura minore o maggiore sull'autorappresentazione del teatro, in un continuo gioco di specchi che mostra le maschere del mondo reale e la trasparenza dell'artificio mimetico, rivelando l'inganno della vita e l'autenticità del dramma. In seguito, per tutto il periodo giacomiano, il metadramma diventa uno degli elementi principali sulle scene teatrali, specie a ridosso della guerra puritana ai teatri, quando ogni sorta di strategia allusiva e di riferimento indiretto deve essere messa in atto per aggirare la censura. Si pensi a *The Roman Actor* (1626) di Philip Massinger, la cui rappresentazione fu a lungo osteggiata. L'opera si apre già con una scena di metateatro, che vede un gruppo di attori intenti a discutere dei problemi recati alla loro professione dall'opprimente controllo del potere. Stesso soggetto, ma analizzato dalla prospettiva del drammaturgo, sarà rappresentato in *The Author Farce* (1730) di Henry Fielding un secolo dopo, in un clima ugualmente castrante per il teatro inglese, culminante nel Licensing Act del 1743. Il metateatro inglese, quindi, si avvale dal periodo elisabettiano in poi di strategie come il *play within the play*, il *subplot* o spazi allusivi all'interno del discorso, per dirigere

¹⁵ "la comedia che Cervantes avrebbe voluto scrivere" (trad. it. mia).

¹⁶ Si rimanda per questa classificazione al noto saggio sul metateatro di Lionel Abel (Abel 1963, 72).

l'occhio del pubblico verso il *theatrum mundi* della realtà, o per discutere di se stesso. Dopo questa lunga premessa, giungiamo alla metateatralità di *The Knight*, che rappresenta a dire il vero un caso unico e singolare nel teatro del suo tempo, per le caratteristiche che a breve indicheremo, e che non trova precedenti ma solo esempi posteriori. Come abbiamo avuto modo di notare dai pochi elementi sinora descritti, quali il singolare ricorso all'*Induction* che si prolunga per tutta la durata del *play* e soprattutto il ruolo di George e Nell sullo sviluppo della trama e del messaggio di Beaumont, il metadramma e il *tòpos* del *play within the play* qui cessano di essere semplice strumento o artificio, per assurgere a *myse en abyme* della commedia. Abbiamo visto che a partire dall'*Induction* prende forma il *frame-play* dell'opera, ossia la trama dei due spettatori, che a sua volta plasma, all'interno della commedia principale, l'intra-dramma di *The Knight*. Questo multiplo e prismatico gioco di specchi, ridefinisce le regole del metateatro elisabettiano non appena George, Nell e Rafe salgono sul palco: la quarta parete che il teatro finora aveva reso solo permeabile, ora è sul punto di crollare, anticipando di tre secoli il teatro moderno, in particolare quello degli effetti strani di Brecht e Pirandello. Se l'intento del nostro autore era infatti quello di rappresentare il rapporto tra pubblico e teatro, era inevitabile che proscenio e platea diventassero un solo spazio e non più due realtà distinte, consentendo così ai tre spettatori di trasformarsi in attori, e anzi nel caso di George e Nell anche in drammaturghi, e agli attori di tramutarsi in spettatori. Per essere più precisi, la quarta parete diviene mobile, o forse sparisce del tutto, in quanto qui non separa più proscenio e platea, ma divide lo stesso proscenio in due: da un lato gli attori veri e propri del *play*, dall'altro i tre "intrusi", ora coinvolti ugualmente nella messa in scena del dramma. Certo, non siamo ancora all'alienante teatro epico di Brecht, in cui l'audience, attraverso il *Verfremdung Effekt*, viene proiettato fuori dal suo ruolo di consumatore passivo del dramma per analizzare criticamente quanto avviene in scena; né alla piena identificazione tra mondo e teatro dell'opera di Pirandello, in cui pubblico e attori si ritrovano ugualmente in balia dell'angosciata ricerca della propria identità drammatica ("Il Capocomico: E dov'è il copione? / Il Padre: "È in noi, signore." / (Gli attori rideranno) / "Il dramma è in noi", Pirandello 1958 [1921], 59). Ciononostante, assistiamo in *The Knight* ad un evento realmente innovativo per il teatro del tempo, che rende il Beaumont degli inizi uno straordinario genio precursore, forse più del Beaumont maturo, il cui talento sarà ormai destinato a splendere solo in gemellata unione all'amico Fletcher.

Questa inedita interazione tra dramma e realtà, o meglio tra pubblico e attori, pur ammettendo come fonte principale l'inventiva del nostro autore, non può non trovare delle corrispondenze con il *Chisciotte*. Quando Alonso esce dalla porta segreta di un cortile della casa per dirigersi alla volta della campagna (I, II), in realtà si appresta a dar inizio alla drammatizzazione della vita di Don Chisciotte, ossia la sua maschera. Rileggendo, infatti, il romanzo di

Cervantes come una commedia mancata, si può affermare in linea col pensiero di Torrente Ballester (1984, 58), che tra Chisciano e Chisciotte si stabilisce una relazione analoga a quella che intercorre tra attore e personaggio¹⁷. Non solo, ma interpretando il cavaliere mancego, Alonso conferisce al personaggio da lui creato, oltre alla propria corporeità, la propria volontà mimetica, cosicché l'*hidalgo* desidera a sua volta interpretare altri ruoli: "Yo sé quién soy [...] y sé que puedo ser no sólo lo que he dicho, sino todos los doces Pares de Francia"¹⁸ (De Cervantes 2015 [1605-1615], 146). Questo avviene in maniera eclatante ai capitoli XXV-XXVI della prima parte del romanzo, dove ha inizio l'avventura del protagonista in Sierra Morena. Nei suddetti capitoli Don Chisciotte "inscena" la sua pazzia, facendo realmente dubitare il lettore dell'autenticità della propria follia, che ora appare invece il frutto di una lucida interpretazione. Complice il luogo idilliaco in cui si ritrova, immancabile scenario dei romanzi cavallereschi da lui divorati, e complice anche il riaffiorato amore per Dulcinea, alla quale sta per spedire una lettera per mezzo di Sancho, l'*hidalgo*, nel pieno di un presunto delirio emotivo, drammatizza il folle cavaliere innamorato, spogliandosi, facendo capriole e recitando alla maniera di Amadigi. Al di là di questo episodio-culmine in cui Don Chisciotte dà sfoggio delle sue "abilità attoriali", nel resto del romanzo si nota come egli sia anche il drammaturgo (al pari di George e Nell) delle proprie avventure. Sin dalla sua prima uscita, infatti, il cavaliere non solo agisce conformemente all'universo fittizio creato dalla sua immaginazione, ma porta sul palco del suo personale dramma cavalleresco i personaggi che incontra. Come ricorderemo, al secondo capitolo Don Chisciotte, alla ricerca disperata di qualcuno che possa armarlo cavaliere, si imbatte in un'osteria e nel suo oste, che scambia per castello e castellano, nonché in due prostitute che scambia per rispettabili dame. Se all'inizio lo strano parlare e l'aspetto goffo del protagonista generano negli astanti risa e disorientamento, l'oste dopo un po' si avvede dell'effettiva pazzia dell'uomo e decide di assecondarlo "por tener que reír aquella noche"¹⁹ (De Cervantes 2015 [1605-1615], 129), partecipando a sua volta a quella commedia buffonesca. Stessa cosa faranno via via, il barbiere, il curato, Sancho, Dorotea e tutti gli altri personaggi, fino al dramma burlesco che ha luogo nel palazzo dei Duchi (De Cervantes 2015 [1605-1615], 297-372), in cui malgrado siano quest'ultimi a "dirigere" lo spettacolo, possono farlo, in verità, solo grazie alla "sceneggiatura" già offerta dall'*hidalgo*, la cui immaginazione si nutre costantemente della materia cavalleresca, grazie alla quale riesca ad adattare

¹⁷ Si rimanda a questo interessantissimo saggio dall'eloquente titolo *Don Quijote como juego*, in cui Ballester (1984) prende in prestito la doppia accezione inglese e francese della recitazione come gioco, trasponendola al romanzo di Cervantes per svelarne la complessità drammatica e il perenne gioco autoriale tra realtà e finzione.

¹⁸ "So io chi sono [...] e so che posso essere non soltanto quelli che ho detto, ma tutti i dodici Pari di Francia" (trad. it. di Giannini in Cervantes 1981, 46).

¹⁹ "per avere materia di riso quella notte" (trad. it. di Giannini in Cervantes 1981, 28).

il mondo alla sua immaginazione e la messa in scena della propria vita. Sicché Don Chisciotte riesce ad attrarre nel suo *theatrum vitae* chiunque egli incontri. Ovunque l'*hidalgo* si trovi, mettendosi in scena egli crea una quarta parete che ha la magica qualità di attrarre, inglobare il mondo reale di chi si trova a guardare dentro lo spettacolo, dentro la messa in scena. Chiunque Don Chisciotte incontri deve, necessariamente, divenire attore nella recita chisciottesca della vita.

In questo prismatico gioco di finzione drammatica, contenuto all'interno della cornice "reale" della vita di Alonso, a cui il ricorso all'artificio del manoscritto ritrovato conferisce statuto di verità, ritroviamo il gioco metateatrale di Beaumont.

All'interno dell'analogia drammatica tra la commedia e il romanzo spagnolo, si inserisce anche il parallelo Rafe/Don Chisciotte. Il personaggio di Rafe è quasi universalmente ritenuto di natura chisciottesca, ma non sono soltanto l'attitudine goffa e il rovesciamento sistematico dei *tópoi* del cavaliere errante a farne una fedele copia dell'*hidalgo* mancego. Queste caratteristiche, infatti, sono proprie di qualsiasi protagonista di una parodia cavalleresca, tanto che Sheldon Zitner associa all'apprendista di Beaumont il Puntarvolo (*Every Man Out of his Humour*) o il Capitan Tucca (*Poetaster*) di Ben Jonson, piuttosto che l'eroe cervantino (Zitner 1984, 15). A rendere eclatante la somiglianza tra Rafe e Don Chisciotte è, invece, l'auto-coscienza mimetica di entrambi i personaggi, ossia la loro consapevolezza di vestire un ruolo. Rafe, infatti, entra in scena come apprendista ma, a seguito delle richieste dei suoi padroni sale sul palco come "Cavaliere del pestello ardente", trasformandosi da persona qualunque ad attore di un dramma. Analogamente, Don Chisciotte è in realtà Alonso Chisciano, che, decidendo di dar vita a una sorta di super-ego a cui affidare la realizzazione dei propri ideali²⁰, assume come già detto la maschera dell'*hidalgo*. Assistiamo così alla sua "vestizione" (De Cervantes 2015 [1605-1615], 117-118), alla sua investitura (ivi, 133) e alla drammatizzazione della sua nuova vita²¹, fino a che, ormai in punto di morte, questi si spoglia della sua fittizia identità e torna ad essere Alonso (ivi, 647). In entrambi i casi partecipiamo ad un evento artistico straordinario: il palesamento dell'atto trasfigurativo. Sia con Rafe che con Don Chisciotte ci troviamo catapultati nel "dietro le scene" della narrazione, nell'attimo in cui realtà dell'attore e (ir)realtà del personaggio coesistono. Il passaggio dal mondo reale al mondo ideale della finzione, in altre parole, non è più esclusivo appannaggio dell'autore, ma viene rivelato al lettore/spettatore. In questo ulteriore e particolare ricorso alla dimensione metateatrale, il debito di invenzione di Beaumont nei confronti di Cervantes si fa sempre più concreto.

²⁰ "Alonso Quijano quiere 'ser otro' [...] para realizar su personalidad latente, inventa a Don Quijote" / "Alonso Chisciano vuole 'essere altro' [...] per realizzare la sua personalità latente, inventa Don Chisciotte" (Torrente Ballester 1984, 66, traduzione mia).

²¹ Per ulteriori approfondimenti sulla "teatralità" del *Don Chisciotte*, si rimanda a "Los escenarios teatrales del *Quijote*" (Morán-Manuel 1986, 27-46).

Trasferiamoci ora al mero piano testuale, e noteremo che vi sono almeno due corrispondenze in più, di quelle generalmente accordate, nella trama di *The Knight* e in quella del *Don Chisciotte*. Nel quarto atto della commedia assistiamo all'incontro tra Rafe e la Principessa della Moldavia Pompiona. Benché si tratti probabilmente di un episodio ispirato da un evento realmente accaduto, ossia la visita del Principe di Moldavia in Inghilterra nel 1607, alcune somiglianze con un capitolo del romanzo sono difficilmente attribuibili a una mera coincidenza. Si tratta dell'episodio in cui Dorotea, fingendosi la principessa Micomicona, si offre in sposa a Don Chisciotte qualora lui l'avesse liberata dalla minaccia del gigante Pandafilando (ivi, 420). Per prima cosa, non passa inosservata una sospetta somiglianza tra il nome della principessa moldava, Pompiona, e il finto nome dato da Dorotea, Micomicona. In secondo luogo, i due episodi sono pressoché paralleli: anche Pompiona si offre in matrimonio a Rafe ("Pompiona: [...] Rafe, could you contented be / To wear a lady's favour in your shield?"²², Beaumont, IV, 88-90, 132), proposta che lui rifiuta adducendo tra le motivazioni la sua fedeltà ad un'altra donna, Susanne:

RAFE. – Besides, I have a lady of my own
In merry England, for whose virtuous sake
I took these arms; and Susan is her name,
A cobbler's maid in Milk Street, whom I vow
Ne'er to forsake whilst life and pestle last.
(Beaumont, IV, 88-90, 132)

RAFE. – Inoltre ho una mia dama nella
felice Inghilterra, per amor della quale presi
quest'armi; Susanna è il suo nome, figlia di
un ciabattino di Milk-street, che faccio voto
di mai abbandonare fin quando dureranno a
mia vita ed il Pestello. (Trad. it. di Giuliano
Pellegrini in Beaumont 1949, 121)

Analogamente, il cavaliere mancego declina l'offerta di Dorotea, affermando che

[...] porque mientras que yo tuviere
ocupada la memoria y cautiva la
voluntad, perdido el entendimiento,
a aquella... y no digo más, no es po-
sible que yo arrostre, ni por pienso,
el casarme, aunque fuese con el ave
fénix. (De Cervantes I, XXX, 423)

[...] ciò perché fino a quando io abbia pie-
na la mente e prigioniera la volontà, una
volta ormai asservita la ragione, di colei...
(e non aggiungo altro), non è possibile che
io mi proponga, neanche per idea, di am-
mogliarmi, fosse pure l'araba fenice. (Trad.
it. di Giannini in Cervantes 1981, 315)

L'altra corrispondenza finora ignorata è quella, quasi letterale, che ritroviamo nel corso dell'episodio della liberazione dei prigionieri del Barbiere Nick. I prigionieri in realtà sono i clienti dell'uomo, recatisi da lui per ricevere alcune medicazioni a seguito della sifilide che li affligge, ma i quali si fingono nobili cavalieri caduti nelle grinfie del malvagio personaggio. Rafe

²² "DAMA: [...] Dunque ditemi, Rafe, non sareste contento di portare il pegno d'amore di una dama sul vostro scudo?" (trad. it. di Giuliano Pellegrini in Beaumont 1949, 121).

parla con tre dei prigionieri liberati e l'ultimo, raccontando la sua storia, afferma che: "3 Knight: [...] I stricken was with Cupid's fiery shaft, / And fell in love with this my lady dear"²³ (Beaumont 1984 [1613], III, 438-439, 121). Come ricorderemo, l'episodio è ispirato dalla liberazione dei galeotti da parte di Don Chisciotte al capitolo XXII della prima parte. Nel brano in questione, il primo dei prigionieri, spiegando il motivo per cui venne arrestato dalla Santa Hermandad, racconta ugualmente di essersi innamorato, "Él le respondió que por enamorado iba de aquella manera"²⁴ (De Cervantes 2015 [1605-1615], 306), specificando in maniera ironica che l'oggetto amoroso in questione altro non era che un cesto colmo di biancheria, da lui rubato. È chiaro che i due episodi, benché paralleli, si inseriscono in contesti molto differenti e che il prigioniero di *The Knight* potrebbe aver incluso la vicenda amorosa nel suo racconto riferendosi alla malattia venerea di cui soffre, ma si tratta comunque di una coincidenza all'interno di una corrispondenza già comprovata, che pertanto non può essere ignorata.

Parlando invece del carattere parodico di *The Knight*, è interessante sottolineare come Beaumont non si concentri solo sui romanzi cavallereschi, ma ricorra a un *pastiche* di generi o sottogeneri della commedia molto in voga al suo tempo ("prentices worthies", "citizen comedy", "love comedy" e "prodigal-son plays"). Anche la parodia presente nel *Don Chisciotte* include, attraverso il procedimento digressivo e il ricorso alle "novelas interpoladas", tutti i generi letterari maggiormente apprezzati all'epoca dell'Età dell'oro: il romanzo cavalleresco, la picaresca (in particolare il racconto della vita di Ginesio di Passamonte), la novella bizantina (la storia dello schiavo morisco e della principessa Zoraida) e la favola pastorale (Grisostomo e Marcella). Nel far ciò, Cervantes crea la "gran novela inclusiva" (Salinas 1961, 107), o "novela total" (Marón Arroyo 1976, 160), dando prova del suo talento narrativo e, al contempo, parodiando la letteratura precedente e il gusto del pubblico che l'aveva osannata. Va detto inoltre che molte di queste storie intercalate, in particolar modo quella del "Curioso impertinente" e le vicende di Dorotea e Cardenio²⁵, sono quasi universalmente considerate dalla critica delle commedie romanzate, a riprova della matrice drammatica che permea l'opera di Cervantes. A questo punto, appare sempre più convincente l'ipotesi che Beaumont non solo avesse trovato nell'opera spagnola un esempio congeniale di parodia dei generi e del gusto del pubblico, ma che il romanzo gli offrisse già la chiave per un suo riadattamento teatrale.

²³ "TERZO CAVALIERE: [...] nei miei anni giovanili fui colpito dall'ardente freccia di Cupido, m'innamorai di questa cara mia dama" (trad. it. di Pellegrini in Beaumont 1949, 105).

²⁴ "Gli rispose che si ritrovava così perché era innamorato" (trad. it. di Giannini in Cervantes 1981, 196).

²⁵ Si rimanda allo studio di Martín-Morán, *El Don Quijote en ciernes* (1990), in particolare al paragrafo "El ventateatro de Palomeque", 89-100.

Proseguendo l'analisi dell'elemento comico, un'ultima considerazione va fatta riguardo al contributo cervantino sul tipo di satira offerta dalla commedia di Beaumont. La satira bonaria proposta da *The Knight*, si staglia sul panorama letterario inglese a cavallo tra i due secoli come una vera e propria novità. Nella lettera rivolta al lettore, che ritroviamo nel secondo quarto del 1635, lo stesso Beaumont afferma che nelle commedie del suo tempo vi era "no invention but that which now runneth an invective way" (Beaumont 1635, 3). Le precedenti tendenze all'interno del genere satirico inglese, infatti, vedono fino alla fine del XVI secolo la florida e inarrestabile diffusione della "verse satire" di John Donne, Joseph Hall, John Marston, Thomas Lodge, Everard Guilpin e William Rankins. Acre e scomodamente esplicita, la satira in questione si esprimeva nei confronti dell'ambiente di corte, delle ipocrisie e della corruzione del mondo ecclesiastico, rivelandosi altresì uno pericoloso strumento politico. Nel teatro invece, la fine del periodo elisabettiano aveva visto nascere opere satiriche rivolte all'universo teatrale stesso, prendendo di mira generi e tendenze ritenuti oramai desueti (Marston, ad esempio, nel suo *Histrionmax, or The Player Whipt*, ridicolizzava le moralità e gli interludi), e attaccando gli autori stessi (Ben Jonson e il suo *Poetaster*).

Beaumont offre una satira sociale priva di attacchi personalistici e giudizi mordaci, che coinvolge ogni strato del variegato e multiforme microcosmo cittadino: mercanti, piccoli negozianti, spensierati vagabondi e aristocrazia in declino. Allo stesso modo, Cervantes rivolgeva la sua proverbiale ironia a tutti gli strati sociali della Spagna cinquecentesca: duchi, contadini, locandieri, preti, prostitute e galeotti, dando vita ad un'esilarante commedia umana. Estranea alla sua satira era qualsiasi volontà libellista, come sottolinea un passaggio all'interno del dialogo tra Don Chisciotte e Don Diego (De Cervantes 2015 [1605-1615], 170-171) in cui attraverso le parole del suo *hidalgo*, l'autore si mostra fedele sostenitore del modello oraziano:

Riña vuestra merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele, porque lícito es al poeta escribir contra la envidia, y decir en sus versos mal de los invidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna; pero hay poetas que, a truco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto. (Ivi, 170-171)

Rimproveri vossignoria il figlio se avesse a comporre satire che intacchino la onorabilità del prossimo, e lo punisca e gliene stracci; ma se invece componesse sermoni al modo d'Orazio, a riprensione dei vizi in generale, come questi fece con tanta eleganza, gliene dia lode, perché è lecito al poeta scrivere contro l'invidia e sferzare nei versi gli invidiosi al pari che gli altri vizi, purché non additi nessuno. Invece, ci son dei poeti che, pur di pungere malignamente, si esporrebbero magari al rischio di essere esiliati nelle isole del Ponto. (Trad. it. di Giannini in Cervantes 1981, 754)

5. Conclusioni

L'insieme delle corrispondenze e analogie tra *The Knight* e il *Don Chisciotte*, come si può notare, è considerevolmente più ampio di quello messo in luce finora dalla critica. Forse alla base della continua minimizzazione del debito cervantino da parte degli studiosi inglesi, vi è stata l'ostinata volontà di negare la necessità da parte di Beaumont di ricorrere ad altri modelli esterni, dato il suo indiscusso talento e il già ricco patrimonio di fonti ed esempi rintracciabili nel teatro inglese. L'impressione è quella che, ad offuscare almeno parzialmente il giudizio della critica, sia stato paradossalmente lo stesso campanilismo motteggiato dal nostro autore attraverso le figure di George e Nell.

Certo, alcune delle perplessità di Zitner o Gurr rimangono, come la problematica vicinanza della composizione delle due opere, che rende improbabile un'attenta e approfondita lettura da parte dello scrittore inglese della traduzione del romanzo spagnolo e che motiva la mancanza di veri e propri riferimenti testuali, contrariamente alle altre opere inglesi e straniere riportate nella commedia. D'altra parte, l'idea di un immediato e profondo interesse nel romanzo spagnolo da parte di Beaumont e dell'amico Fletcher è estremamente facile a credersi, data la presenza nella produzione teatrale dei due autori di altre opere ispirate da fonti cervantine (*The Coxcomb*, sul modello della "Novella del curioso impertinente", l'incompleto *Cardenio* di Fletcher e Shakespeare, o *The Custom of the Country*, di Fletcher e Massinger, ispirato dal *Persiles y Sigismunda*).

L'innovazione metateatrale, i numerosi episodi citati, specie il riferimento quasi letterale alla liberazione dei galeotti, la presenza di un trainante spirito burlesco che pervade scene dal ritmo veloce tipiche della tradizione iberica, sfidano ogni ipotesi di casualità. In riferimento alla rielaborazione comica delle fonti precedenti e alla satira sociale, inoltre, Pardo García sostiene che "*Don Quixote* [...] is a more than probable model for Beaumont's parodic and satiric procedures", esso fornisce un vero e proprio canone di riferimento. Beaumont, prosegue il critico, "was the first author to understand that example and to explore and exploit its potential" (Pardo-García 1999-2000, 142).

Beaumont non solo riprende il *Don Chisciotte* di Cervantes, ma lo rielabora in chiave inedita ed originale, fornendo il primo adattamento teatrale inglese del capolavoro. Se, come scrive Linda Hutcheon, "Adaptation is repetition, but repetition without replication" (Hutcheon 2006, 7), la commedia di Beaumont sembra riadoperare in maniera creativa la fonte spagnola, tanto da creare un'opera totalmente autonoma, ma, aggiungeremmo, non indipendente dal romanzo. L'autore riprende dalla prima parte del *Chisciotte* episodi dalla comicità immediata e travolgente e, sfruttando la loro connaturata potenzialità drammatica, li inserisce nel suo *burlesque* sul teatro inglese. Il romanzo, si ritrova così a dialogare con le altre commedie e fonti popolari di questo portentoso dramma-palinsesto, ma riecheggia con più forza, scandendo il ritmo delle scene dall'inizio alla fine.

Riferimenti bibliografici

- Abel Lionel (1963), *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang.
- Adams W.D. (1890), *A Book of Burlesque, Sketches of English Stage Travestie and Parody*, London, Henry and Co.
- Appleton W.W. (1956), *Beaumont and Fletcher: A Critical Study*, London, George Allen and Unwin.
- Beaumont Francis (1635 [1613]), *The Knight of the Burning Pestle*, Q2, ed. by John Spencer, London, printed by Nicholas Okes.
- (1984 [1613]), *The Knight of the Burning Pestle*, ed. by Sheldon Paul Zitner, Manchester-New York, Manchester UP. Trad. it. e cura di Giuliano Pellegrini (1949), *Il cavaliere dal pestello ardente*, Firenze, Felice Le Monnier.
- Bergeron D.M. (2009), "Paratexts in Francis Beaumont's *The Knight of the Burning Pestle*", *Studies in Philology* 106, 4, 456-467.
- Bliss Lee (1987), *Francis Beaumont*, Boston, Twayne Publishers.
- Bonneau Danielle (1995), "On Merrythought's Singing, with a Glance at Sir Toby", *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 41, 1, 7-26.
- Braunmuller A.R., Hattaway Michael, eds (2003 [1990]), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge-New York UP.
- Cope Jackson (1973), *The Theatre and the Dream: From Metaphor to Form in Renaissance Drama*, Baltimore, The John Hopkins UP.
- De Cervantes Saavedra Miguel (2015 [1605-1615]), *Don Quijote de la Mancha*, I-II, edición de J.J. Allen, ilustrada por George Roux, Madrid, Cátedra. Trad. it. di Alfredo Giannini (1981), *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Rizzoli.
- Fernández Turrienco Francisco (1982), "La visión cervantina del Quijote", *Anales Cervantinos* 20, 3-27.
- Gale Steven (1972), "The Relationship Between Beaumont's *The Knight of the Burning Pestle* and Cervantes' *Don Quixote*", *Anales Cervantinos* 11, 87-96.
- Gayton Edmund (1654), *Pleasant Notes Upon Don Quixot*, London, printed by William Hunt, Ann Arbor.
- Gurr Andrew (1968), "Introduction", in Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle*, ed. by Andrew Gurr, Berkley-Los Angeles, California UP, 1-15.
- Hattaway Michael (1970), "Introduction", in Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle*, ed. by Michael Hattaway, London, New Mermaids, i-xix.
- Hutcheon Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- Jonson Ben (1976 [1610]), "To the Worthy Author M. John Fletcher", in Fredson Bowers (ed.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, III, London-New York-Melbourne, Cambridge UP, 492.
- Low Jennifer, Myhill Nova (2011), *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558-1642*, New York, Palgrave Macmillan.
- Macaulay G.C. (1883), *Francis Beaumont: A Critical Study*, London, Kegan Paul.
- Marón Arroyo Ciriaco (1976), *Nuevas meditaciones del Quijote*, Madrid, Gredos.
- Martín-Morán J. M. (1986), "Los escenarios teatrales del *Quijote*", *Anales Cervantinos* 24, 27-46.
- (1990), *Don Quijote en ciernes*, Torino, Edizioni dell'orso.
- Moorman F.W. (1898), "Introduction", in *The Knight of the Burning Pestle*, London, J. M. Dent and Co., v-xxii.

- Ortega y Gasset José (1958), *La idea del teatro*, Madrid, Revista De Occidente.
- Pardo García P.J. (1999-2000), "Parody, Satire and Quixotism in Beaumont's *The Knight of the Burning Pestle*", *Sederi* 10, 141-152.
- Pirandello Luigi (1958 [1921]), "Sei personaggi in cerca d'autore", in Id., *Maschere nude*, con una prefazione di Silvio D'Amico, I, Milano, Mondadori, 41-146.
- Rhatigan E.K. (2011), "Audience, Actors and 'Taking Part' in the Revels", in Jennifer Low, Nova Myhill (eds.) 2011, 151-170.
- Salinas Pedro (1961 [1958]), *Ensayos de literatura hispánica: del "Cantar de mio Cid" a Gracia Lorca*, Madrid, Aguilar.
- Schevill Robert (1907), "On the influence of Spanish literature upon English in the Early 17th century", *Romanische Forschungen* 20, 2, 604-634.
- Smith J.S. (2012), "Reading Between the Acts: Satire and the Interludes in *The Knight of the Burning Pestle*", *Studies in Philology* 109, 4, 474-495.
- Torrente Ballester Gonzalo (1984), *El Quijote como juego y otros trabajos criticos*, Barcelona, Ediciones Destinos.
- Zacharis Robert (2008), "Rafe's Rebellion: Reconsidering *The Knight of the Burning Pestle*", *Renaissance and Reformation* 31, 3, 103-127.
- Zitner S.P. (1984), "Introduction", in Id. (ed.), *The Knight of the Burning Pestle*, Manchester and New York, Manchester UP, 1-49.

